

Ute Hermanns (Berlin)

**Filmästhetische Strategien zur Rezeption
von Nelson Rodrigues am Beispiel
des Episodenfilms *Traição*¹
der Gruppe *Conspiração***

Unmittelbar nach dem kulturellen Kahlschlag 1990 durch Präsident Collor de Mello gründeten José Henrique Fonseca, Lula Buarque de Holanda, Claudio Torres und Arthur Fontes die Filmgruppe *Conspiração*. Mit großem Einsatz und Geschick setzten sich die jungen Regisseure gegen die verordnete Aufhebung staatlicher Zuschüsse sowie der Subvention des brasilianischen Films zur Wehr.

Werbefilme für Musiker standen am Anfang ihrer Arbeit; so entstanden Videoclips von Caetano Veloso, Marisa Monte, Gilberto Gil und Skank. Die Regisseure gingen noch bei anderen, bekannten Spielfilmregisseuren wie Walter Salles Júnior, Hector Babenco und Carlos Diegues in die Lehre, um langfristig selbst über das für einen Einstieg in die Spielfilmproduktion ausreichende Wissen zu verfügen.

Ihr erster Spielfilm *Traição* (1998) wurde für den Kabelfernsehsender *Globosat* produziert. Drei Kurzgeschichten von Nelson Rodrigues, «O primeiro pecado», «Diabólica» und «Anemia perniciosa» liegen dem Film zugrunde, die in drei kurzen Filmepisoden abgehandelt werden. Das Thema aller

¹ Arthur Fontes / Claudio Torres / José Henrique Fonseca (Regie): *Traição*, Brasilien 1998, Dolby SR, 104 Minuten. Produktion: *Conspiração Filmes*, *Globosat*, Ravina.

Kurzfilme kreist durch mehrere Epochen hindurch um Seitensprünge in Rio de Janeiro: Der erste Seitensprung ereignet sich in den fünfziger, der zweite in den siebziger und der dritte in den neunziger Jahren.

Die Bearbeitung und Verfilmung der Texte Nelson Rodrigues' in den ausgehenden neunziger Jahren ist ein Zeichen für die ungebrochene Aktualität des Autors, obwohl dieser lange Zeit im Ruf stand, ein Reaktionär zu sein. Zu Zeiten der Militärdiktatur kritisierte er die Linke, nicht aber die Militärregierung.

«Noch nie hatte es ein Theaterautor gewagt, das Publikum so zu brüskieren.»² Der scharfsichtige, kompromißlose Autor wies die brasilianische Familie als Keimzelle der moralischen Heuchelei und des gesellschaftlichen Übels aus. Nicht nur seine Theaterstücke kreisen um dieses Thema, sondern auch sein Prosawerk; besonders die Romane *O casamento*, *Meu destino é pecar* und *Asfalto selvagem* sowie seine *crônicas A vida como ela é*, die in zwei Ausgaben 1961 und in der erweiterten Fassung bei Companhia das Letras 1993 erschienen sind, sind kurze Episodenerzählungen aus dem brasilianischen Alltag, die er in der gleichnamigen Kolumne in der Zeitung *Última Hora* seit 1951 veröffentlicht hatte.

Zuerst verfilmten zahlreiche, heute sehr bekannte, Regisseure seine Theaterstücke.³ Arnaldo Jabor beispielsweise verfilmte zuerst *Toda nudez será castigada*, bevor er sich später an die Umsetzung des Romans *O casamento* wagte (1974). *Traição* ist eine erste Verfilmung der *crônicas*. Jeder der drei Kurzfilme bezieht sich auf eine andere *crônica*. Bei jeder Filmepisode führte ein anderes Mitglied der Gruppe Regie: Den ersten Teil, *O primeiro pecado*, drehte Arthur Fontes, *Diabólica* setzte Claudio Torres ins Bild und bei der dritten Episode, *Cachorro*, führte José Henrique Fonseca Regie. Die Regisseure arbeiteten mit einem jeweils anderen Produzenten und Drehbuchautor

² Thorau (1982: 54).

³ *Bonitinha, mas ordinária; Boca de ouro; Toda nudez será castigada.*

zusammen; so schrieb Patrícia Melo⁴ das Drehbuch für *Cachorro*.

Welche Strategien haben nun die jungen Regisseure angewandt, um diese Texte zu verfilmen, und welche Konsequenzen ergaben sich daraus für die ästhetische Ebene des Films insgesamt?

Die Regisseure verfilmten Texte eines klassischen Autors der brasilianischen Literaturgeschichte. Sie knüpften damit an ein Interesse von Regisseuren an, die lange Zeit die Ausrichtung und Produktion des brasilianischen Marktes nachhaltig beeinflusst haben: Seit dem wegweisenden Kongreß der Filmschaffenden in São Paulo im Jahre 1952, als Nelson Pereira dos Santos ein Programm für die Zukunft des brasilianischen Films formuliert hatte, in dem er forderte, daß Ereignisse der brasilianischen Geschichte und Klassiker der brasilianischen Literatur mit bescheidenen Mitteln — ohne aufwendige Studios — verfilmt werden sollten, wurden die Schriften brasilianischer Autoren häufig in Szene gesetzt. Trotz aller Schwierigkeiten überlebte dieses Programm auch die Zeiten der repressiven Militärdiktatur und deren Kulturpolitik. In Brasilien setzte mit dem *Cinema Novo* in den sechziger Jahren, das einen gesellschaftskritischen Anspruch hatte und die Phase des Tropikalismus und der staatlichen Filmproduktions- und -distributionsgesellschaft *Embrafilme* überdauerte, ein eigenständiges Kino ein. Es fand jedoch keinen Anklang bei der breiten Bevölkerung, weil es zu intellektuell ausgerichtet war. Abschließend sei hier noch erwähnt, daß *Traição* in einer langjährigen Tradition der Verfilmungen von Nelson Rodrigues steht, mit Namen wie Nelson Pereira dos Santos (*Boca de ouro*, 1962), Leon Hirszman (*A falecida*, 1965) und Arnaldo Jabor (*O casamento*, 1966, und *Toda nudez será castigada*, 1973), Neville de Almeida (*A dama da lotação*, 1978, und *Os sete gatinhos*, 1980) sowie Bruno Barreto (*O beijo no asfalto*, 1980). Die letzte Verfilmung

⁴ Diese Autorin wurde in Deutschland durch ihren Roman *O matador* in der Übersetzung von Barbara Mesquita bekannt.

eines Werkes von Rodrigues *Perdoa-me por me traíres* von Braz Chediak liegt fünfzehn Jahre zurück.

Die Jungfilmer ordnen sich demnach in eine lange Tradition des brasilianischen Kinos und der Filmgeschichte überhaupt ein. Der Film *Traição* zeugt von ihrem Ehrgeiz, auf dieser Ebene zu konkurrieren und zugleich kinematographisch etwas Neues zu bringen, wobei sie gleichzeitig herausstellen, daß sie an eine Filmtradition anknüpfen.

Die Regisseure eignen sich in diesem konkreten Fall das Thema «Fremdgehen und Verrat» an und probieren arbeitsteilig verschiedene Spielarten der Umsetzung Text / Bild aus. Innerhalb der normalerweise atomisierten zeitgenössischen Filmproduktion Brasiliens ist eine solche Zusammenarbeit von Regisseuren bis heute selten: Jean-Claude Bernardet, Filmkritiker, Autor und Professor für Filmwissenschaft, schlug vor einigen Jahren eine fruchtbare Zusammenarbeit von Regisseuren wie Tata Amaral, Fernando Bonassi und Beto Brant vor, die an Filmen wie *Um céu de estrelas*, *O trabalho dos homens* und *Os matadores* erprobt wurde. Das Anliegen war zu diesem Zeitpunkt, mit geringen Mitteln gute Filme zu drehen, um damit nicht zuletzt der *low-budget* Produktion wieder auf die Beine zu helfen.

Die Gruppe *Conspiração* profitiert von diesen jüngeren brasilianischen *low-budget*-Produktionen wie zum Beispiel *Um céu de estrelas* von Tata Amaral, weil die *Huis-Clos* Inszenierung und die «Ästhetik der Gewalt» bei *Os matadores* von Beto Brant bereits eingeführt sind. Diese Gruppe erinnert ein wenig an die *Cinema Novo*-Regisseure: Sie stammen aus Rio de Janeiro und nähern sich in gemeinsamer Diskussion den ausgewählten Themen an.⁵

Im Unterschied zu den Regisseuren des *Cinema Novo* arbeitet *Conspiração* jedoch für einen breiteren Kino- und Fernsehmarkt Brasiliens, nicht nur für eine intellektuelle Minderheit. Daher ist die Produktionsstruktur den Sehgewohn-

⁵ Diegues (1998).

heiten des Marktes stark angepaßt, und es wurde der Versuch einer produktiven Arbeitsteilung gestartet: Die Regisseure Lula Buarque de Hollanda, Zé Henrique Fonseca, Arthur Fontes und Claudio Torres arbeiten im künstlerisch-kreativen Bereich (Themenfindung, Drehbuch, Regie); Leonardo Monteiro de Barros, Patrícia Viotti de Andrade und Pedro Buarque de Hollanda sind die geschäftsführenden Direktoren.

Mit dieser Produktionsstruktur will man Strukturen für eine langfristig solide Filmproduktion schaffen. *Conspiração* profitiert schon heute von der brasilianischen Steuergesetzgebung, nicht zuletzt, weil die Gruppe einen potenten Sponsor im Rücken hat: Die Bank Icatu hält die Förderung des Filmmarktes für ein lukratives Geschäft und ist gewissermaßen der dritte Partner im Bunde. Icatu verantwortet den finanziellen und ausführenden Bereich.

Mit einem Anteil von zwanzig Prozent werden *Conspiração* und mit weiteren vierzig Prozent der Anteile die Verleihfirma *Lumière* finanziert.

Analyse der Filmepisoden

«Traição» zeigt, daß Nelson Rodrigues Werk immer noch vital, provokant und modern ist. Deshalb kann es immer wieder neu gelesen werden. Das zeigen die gewagten und originellen Versionen der drei Geschichten dieses Spielfilms, welche Liebesbeziehungen im Rio de Janeiro der fünfziger, siebziger und neunziger Jahre nachzeichnen.»⁶

Das Thema der drei Filmepisoden ist der Seitensprung. Stadtansichten wie der Pão de Açúcar, die Lagoa, der Strand von Copacabana, das Stadtzentrum, also Orte der unmittelbaren

⁶ «'Traição' mostra que a obra de Nelson Rodrigues continua vibrante, provocativa e moderna. Por isso mesmo, como todos os clássicos, ela é capaz de produzir incessantemente novas leituras. É o que mostram as visões ousadas e originais das três histórias do longametragem, que retratam as relações amorosas em tramas urbanas do Rio de Janeiro nos anos 50, 70, e 90», in: «Pressemappe zum Film», 1998.

Umgebung von Nelson Rodrigues tauchen oft auf. Diese Stadtansichten werden in gedämpftem Licht bei wolkenbedecktem Himmel präsentiert und entsprechen somit optisch dem gedrückten Klima der Erzählungen: *crônicas* über die Schattenseiten des brasilianischen Alltags.

In den ersten beiden Episoden sind die Rollen ähnlich besetzt: Tonico Pereira übernimmt die Rolle des Vertrauensmannes, er ist Ratgeber der Männer, die einen Seitensprung planen.

Fernanda Montenegro spielt in *O primeiro pecado* eine Kassiererin, welche den Überblick über die Stammgäste einer Kneipe behält. Gewissermaßen als »Erzählerin« führt sie in das Geschehen ein. In *Diabólica* spielt sie eine Familienmutter, die ihrem Mann jahrelang geheimhält, daß eine der beiden Töchter nicht von ihm stammt. Somit hat ihr Seitensprung in letzter Konsequenz dazu geführt, daß beide Töchter ein sehr konkurrentes Verhältnis zueinander entwickelt haben. Die jüngere Schwester neidet der älteren Schwester den Bräutigam und verführt ihn, so daß die Ehe der älteren Tochter nicht zustandekommt.

In der dritten Episode *Cachorro* wird Fernanda Montenegro als Inhaberin eines Stundenhotels von einem betrogenen Ehemann niedergeschossen und stirbt. Der Film zeigt die Rekonstruktion der Geschichte aus ihrer Perspektive.

Fernanda Torres spielt in der ersten Episode die selbstbewußte Ehebrecherin. In *O primeiro pecado* steht die Begegnung von Mário und Irene im Mittelpunkt. Im Gegensatz zur Erzählung, in der die Räumlichkeiten nicht kommentiert werden, existieren diese im Film. Die Dialoge werden jedoch vorrangig im originalen Wortlaut der literarischen Texte im Film übernommen. Dieser spielt, räumlich gesehen, an drei Schauplätzen:

Der erste Schauplatz ist die Bar, wo die Männer sich allabendlich treffen, um über Frauen und Fußball zu debattieren. Die Begegnungen von Mário und Irene finden an vier Schauplätzen statt: Bushaltestelle, Eisdiele, Naturkundemuseum und in der Wohnung von Jordão, dem Freund Mários. Hierbei handelt

es sich um die tatsächlichen Orte des Geschehens. Eine dritte Ebene ist die durch Weichzeichner ausgewiesene Traumebene. Sie existiert nur in Mários Vorstellungen und vermittelt dem Zuschauer einen Einblick in seine Vorstellung vom Eheleben von Irene und ihrem Mann. Die Episode spielt in den fünfziger Jahren, wo Männer auf der Straße lässige Anzüge und die Frauen enganliegende, figurbetonende Kleider tragen und Accessoires wie Hüte, Kopftücher und Sonnenbrillen dazugehören. Die damalige Lebensweise ist gut recherchiert, die Kameraführung sorgfältig und mit bildsprachlichen Elementen aus der Werbung versehen.

Das Ende der zugrundeliegenden *crônica* findet jedoch im Film nicht statt: Mário gibt sich keine Mühe, weiterhin den Kontakt zu Irene aufrechtzuerhalten. Stattdessen beschränkt sich seine Rolle im Film darauf, stereotypisches Männergerede über Affären mit verheirateten Frauen nachzuplappern. Damit erreicht der Film eine Akzentuierung und Konterkarierung des brasilianischen «machismo».

Diabólica knüpft an das Genre englischer Kriminal- und Gruselfilme an; in strömendem Regen trägt Geraldo den Leichnam der dreizehnjährigen Alice zur Polizeiwache. Mittels einer Rückblende wird der Verlauf der Geschichte bis zum Mord aufgerollt. Immer wieder führt die Kamera den Zuschauer zum geständigen Geraldo auf der Wache. Der Kommissar denkt an seine eigene zwölfjährige Tochter und möchte den Leichnam möglichst schnell vom Tisch haben.

Die *crônica* beschreibt den Handlungsverlauf, ohne auf die Ehe der Eltern der beiden Töchter — im Film sind Alice und Dagmar Halbschwestern — einzugehen. Sie akzentuiert die Suggestion Dagmars, die schließlich zur Verführung Geraldos durch Alice mündet. Im Film werden die Dialoge des literarischen Textes weitgehend aufrecht erhalten, die Schauplätze sind im Gegensatz zur vorher besprochenen Episode vielseitiger: der Garten und die Wohnung der Eltern, die Polizeiwache, die Straße. Darüber hinaus wird mit Symbolen gearbeitet; so symbolisiert zum Beispiel das Bild der Versuchung des heiligen

Antonius die prekäre Lage Geraldos, der Verlobter Dagmars und Verehrer Alices zugleich ist. Erzählung und Film stimmen im Höhepunkt überein: Dagmar küßt überglücklich den verhafteten Geraldo, weil dieser ihre verhaßte Schwester umgebracht hat.

Das Schockelement des Films besteht jedoch im Geständnis der Mutter (Fernanda Montenegro), die ihrem Mann vor dem Leichnam der Lieblingstochter offenbart, daß diese nicht seine, sondern die Tochter eines anderen Mannes war, mit dem sie ihn jahrelang betrogen hat.

Die letzte Filmepisode *Cachorro* basiert auf der *crônica Anemia perniciosa* und zeigt die Konsequenzen eines Seitensprungs in den neunziger Jahren. Patrícia Melo, die mit ihren Romanen *Aqua toffana* und *O matador* in der literarischen Tradition der Großstadtkriminellen und des *sex und crime* von Rubem Fonseca steht,⁷ setzt in diesem Drehbuch einen besonderen Schwerpunkt auf die mögliche Gewalt im Alltag der Stadt Rio de Janeiro.

Zu Beginn des Films fällt der Blick des Zuschauers auf eine platinblonde Frau (Fernanda Montenegro) am Boden, die, ihrem Ende nahe, noch zum läutenden Telefon robbt. Sie muß sich hierfür durch eine Lache ihres eigenen Blutes wälzen. Mit den Worten «Positives Denken» schafft sie es.

Nach und nach wird die Geschichte eines eifersüchtigen Ehemannes aufgerollt, der seinen Freund mit seiner Frau in einem Moteltzimmer gefunden hat. Er schießt dem Freund in die Schulter und will ihn ebenso wie seine eigene Frau in Selbstjustiz richten, nicht mit Argumenten, sondern mit der Waffe.

In einer *Huis Clos*-Situation — niemand darf das Zimmer verlassen — entsteht, erhitzt und eskaliert die Diskussion über Gründe des Fremdgehens, über Hintergedanken, verletzte Eitelkeit, die, wenn überhaupt, nur mit roher Gewalt zu heilen ist.

⁷ Dazu zählt auch Fernando Bonassi aus São Paulo, der von sich sagt, daß Rubem Fonseca sein literarisches Vorbild sei.

Diese Filmepisode erinnert an die Diskussionen von Vítor und Dalva, den Protagonisten aus *Um céu de estrelas*, wenngleich das Ambiente mit roter Tapete, Plüschdecke, Teppichboden, goldenen Lämpchen eher an ein nordamerikanisches als an ein abgeschabtes brasilianisches Motel erinnert.

In der klaustrophobisch anmutenden Situation wird in Rückblenden auf Episoden verwiesen, die vergangene Momente der Gemeinsamkeit von Eheleuten und dem inkriminierten Paar zeigen. Diese Rückblenden dienen zur Analyse der Gründe für den Seitensprung und dazu, die Situation zu regeln. Die Szene im Hotel ist für alle Beteiligten demütigend, der Ehemann will seine Frau als Nutte stigmatisieren, der Freund soll deshalb für sie bezahlen, der Kellner wird zusammengeschlagen: Die Situation gerät außer Kontrolle, der Kellner tötet den Ehemann. Der Zuschauer erfährt in der Rückblende, warum die Motelbesitzerin niedergeschossen wurde.

Die drei Regisseure setzen in diesem Drei-Episoden-Film Gewalt als Mittel der Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten ein. Das Schockelement dient dazu, den Zuschauer an die Leinwand zu fesseln. Die Gewalt unter den Protagonisten nimmt graduell zu, so daß der Zuschauer im dritten Teil schließlich Zeuge «unkontrollierbarer» Situationen wird.

Diese Verfilmungen brechen mit einer linearen Filmerzählung, weshalb sich hier ein wesentlicher Unterschied zu anderen Adaptationen von Werken des Autors Nelson Rodrigues zeigt. Die Auflösung der Filmerzählung durch die Rückblende hat Leon Hirszman bereits in seiner Verfilmung von *A falecida* (1965) eingesetzt. Ästhetik und Lebensweise sind in *Traição* im Gegensatz zu dieser frühen Verfilmung, die eher auf ein Porträt der ärmlichen Verhältnisse abzielte, sehr werbewirksam konzipiert. Insofern entspricht dieser Film einer verbreiteten Bildsprache und kann ein breites (Fernseh-)Publikum erreichen.

Der Zusammenschluß der Regisseure und Produzenten zu einer Gruppe mit professioneller Produktionsstruktur, der Rückgriff auf einen literarischen Klassiker und die Arbeit mit bekannten Filmschauspielern Brasiliens scheint diesem Episo-

denfilm ein gutes Entrée auf dem hart umkämpften Markt zu bieten. Man kann gespannt auf die nächsten Filme dieses Teams warten.

Filmverzeichnis

Fontes, Arthur / Torres, Claudio / Fonseca, José Henrique (Reg.) (1998): *Traição*, Brasilien 1998, Dolby SR, 104 Minuten, Produktion: Conspiração Filmes, Globosat, Ravina.

Literaturverzeichnis

Almeida, Carlos Heli de (1997): «Traição, um caso de família», in: *O Globo*, 15. April, S. 1 und 6.

Dias, Luciano (1997): «Grupo Icatu, o novo astro do mercado de audiovisual», in: *O Globo*, 22. Februar, S. 33.

Diegues, Carlos (1998): «O ar que circula em cena», in: *Bravo* 1/4, S. 77.

Filmes, Conspiração (1998): «Pressbook», Rio de Janeiro: Selbstverlag.

Rodrigues, Nelson (1961): *A vida como ela é: crônicas*, Rio de Janeiro: J. Ozon Editor.

Rodrigues, Nelson (1993): *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é*, seleção de Ruy Castro, São Paulo: Companhia das Letras.

Thorau, Henry (1982): «Fleisch ist Sünde: über das Theater des Brasilianers Nelson Rodrigues», in: *Theater heute* 23/6, Juni, S. 53-55.